

El Piccolo Teatro de Milán: Un teatro para una ciudad

Por Giorgio Guazzotti

El Piccolo Teatro de Milán ha sido reconocido como teatro «europeo» antes incluso de serlo como «teatro nacional». La observación tiene el valor provocador de una paradoja, porque se refiere a dos instituciones bastante distintas, e incluso inexistentes: una porque es el resultado de una elección moral y la consecuencia de una situación de hecho en la práctica general de los valores y los hábitos teatrales; la otra porque en Italia el problema de un teatro nacional no ha salido todavía del contradictorio juego de las intenciones y veleidades retóricas y puede considerarse, como máximo, negativamente, el encarnamiento en ignorar aquella misma situación de hecho. Pero la paradoja no es inútil, si se entiende como invitación a comprender cómo el procedimiento seguido por los críticos y la gente de teatro europeos para llegar a su elección puede ser el camino que sigan los italianos para resolver el problema sobre la base de las cosas existentes y posibles, y no fiándose de las hipótesis de un proyecto abstracto. O sea, el procedimiento de reconocer las instituciones que de hecho testimonian y representan una necesidad y una riqueza común.

Cuando Grassi y Strehler en 1947 fundaron su teatro, su única, legítima ambición, era dotar a Milán de un teatro cívico. Las razones de su elección pertenecen a un contexto histórico y a un impulso ideal y político que permite a su gesto asumir un valor auténticamente renovador. Y a su teatro le dieron la virtud y la fuerza de un ejemplo, de un modelo al que referirse libremente y sin condiciones «orgánicas» cada vez que la clase política -también a nivel local- comprendía que la suerte de nuestro teatro dependía (como depende) de la voluntad y la capacidad de dejar vivir a las instituciones de carácter social.

En efecto, el Piccolo Teatro de Milán representa el primer ejemplo de teatro cívico que se ha mantenido en Italia después de la formación del estado unitario. Todos los precedentes a los que se puede referir en la historia de nuestra organización teatral expresan la necesidad y la intención de nuestros hombres de teatro de conseguir una estabilidad para sus empre-

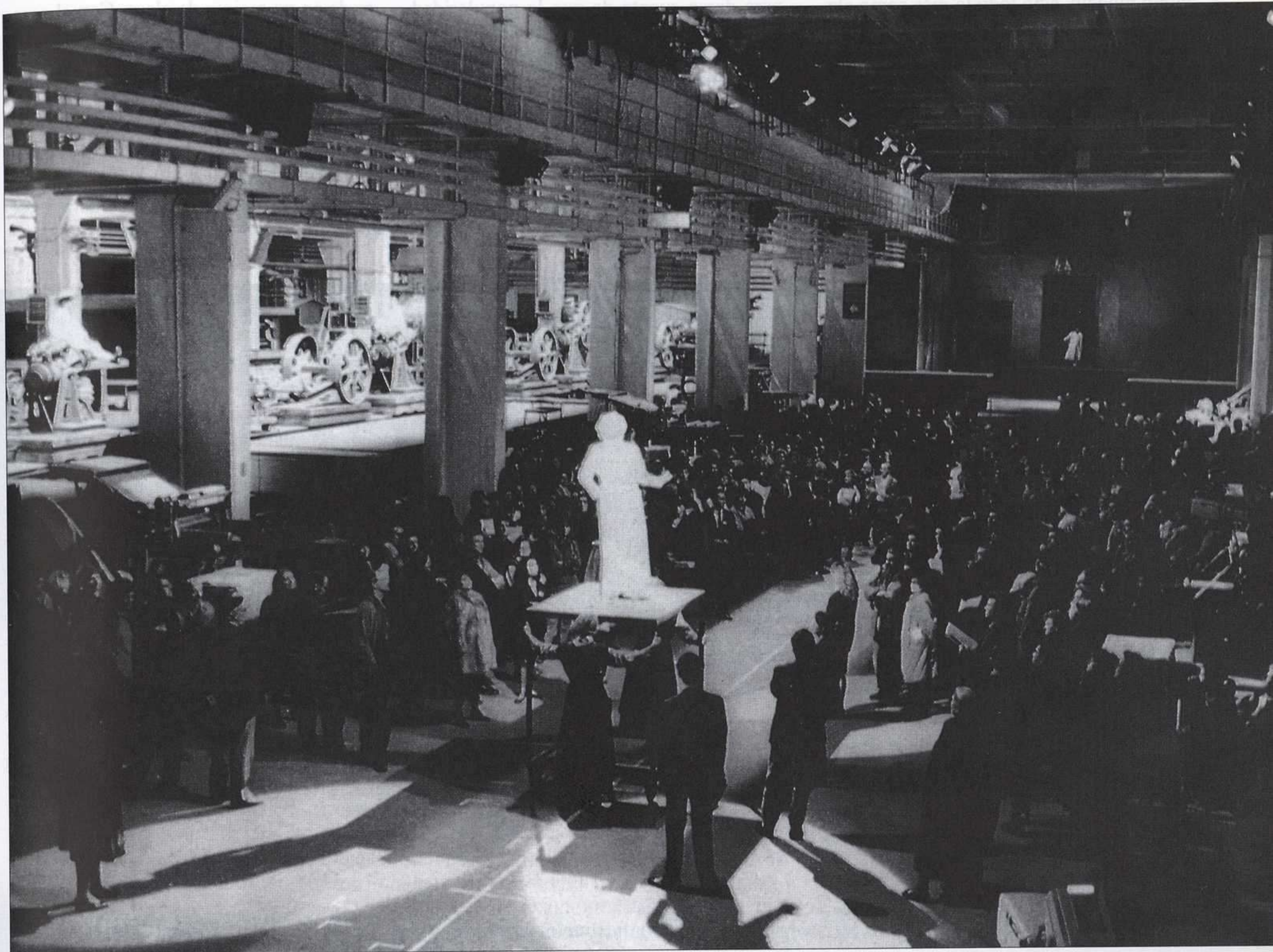
sas y de elegir una ciudad como sede habitual y constante de su trabajo; y en la mayor parte de los casos sobreentienden esta condición de estabilidad como instrumento para una mejora cualitativa de su producción. Sin embargo, la base y la concepción de estos proyectos y tentativas han sido siempre de carácter privado, bien por la financiación, bien -lo que es más importante- por el fin lucrativo de las empresas y por la adecuación de su área de influencia a las limitadas costumbres de un público habitual. Es posible que la vocación programática de conquistar público nuevo y más extenso (por origen social) se haya reforzado en los fundadores del Piccolo Teatro por la necesidad de reaccionar al fenómeno creciente de la reducción del público, pero incluso sin tener en cuenta que en el momento en que se pone en marcha su proyecto la coyuntura teatral italiana gozaba, aunque fuese por un brevísimo tiempo, de una tendencia positiva (hasta 1949) la concepción del aspecto social de su iniciativa estaba en la base del proyecto e inspiraba su actitud tanto en el plano de la organización como en el de su elección dramática. Y la base sobre la que fue creada la empresa fue desde el principio declaradamente de carácter público. Teatro para una ciudad, para todos los ciudadanos que quieran disfrutar de unos servicios, no teatro en una ciudad para favorecer al público habitual.

Es verdad que este grado de sociabilidad más evolucionado y maduro, derivaba y estaba sostenido por el momento histórico y el clima político; pero es igualmente verdad que en el plano específico de la iniciativa teatral la clase política formada en la Resistencia no iba mucho más allá de algunas concesiones locales (la de Milán, por ejemplo, se ha caracterizado por un auténtico fervor de los políticos por la organización de la cultura) y ha mantenido, acentuándola en los años de su confirmación y ajuste al poder, la indiferencia general y la desconfianza que ya eran características de la clase dirigente liberal después de la unificación y que pasaron, con la excepción de algunos intentos, a la práctica del régimen fascista. Lo que esta-

ba vivo en Grassi y Strehler era el planteamiento ideológico de la función que la comunicación teatral habría podido asumir en la evolución de las costumbres de una sociedad; era la convicción de poder hacer del teatro un instrumento activo y operante de nuestra democracia. Por eso la relación con el público es la piedra de toque de su proyecto; y es también la explicación ideal, además del motivo práctico de solución, de haber confiado la suerte de su empresa, desde su primera afirmación programática, a su asunción por parte de la ciudad. Ahí está la razón de su éxito.

Otros planteamientos habían movido a Lanza¹, Novelli², Boutet³, Praga⁴ y al mismo Pirandello⁵, al promover y llevar adelante sus proyectos de teatro estable, todos fracasados rápidamente. Para Novelli y para Praga (con pretensiones retóricas bastante menores éste último) podía ser el reconocimiento de la necesidad «industrial» de anclar en una sede estable el trabajo de una compañía y así perfeccionar su rendimiento. Para Lanza y para Boutet era seguramente, en primer lugar, la preocupación de asegurar una dignidad artística a la expresión teatral: valían para ellos los ejemplos centroeuropeos de los «teatros de arte», y su planteamiento suponía, al menos para Boutet, la posibilidad de una ayuda municipal. Para Pirandello era, sobre todo, un instrumento de batalla, la exigencia de defender y afirmar una línea dramática, no sólo a favor de la producción propia, sino de la de todo el bloque de los nuevos autores italianos: y por primera vez tal exigencia conllevaba la necesidad de una intervención del Estado, ya que en aquel tiempo estaban perfilados los ejemplos organizativos del teatro soviético. Como se puede observar, incluso en este esquemático resumen, todas las exigencias legítimas, más o menos evolucionadas y nobles; pero ninguno de los planteamientos de este origen ha conseguido tener tanta fuerza de convicción como para consolidar el experimento al que ha dado vida, ni menos aún ha ofrecido a los animadores argumentos suficientes para vencer la resistencia pasiva y los prejuicios de nuestra clase dirigente.

El fracaso de estas iniciativas puede ser ciertamente un signo de que el grado



«Los últimos días de la humanidad», de Karl Kraus. Dirección: Luca Ronconi. Teatro Stabile de Turín. (1990).

de madurez de nuestra clase política era por lo menos inversamente proporcional al «espesor» de su indiferencia; pero las condiciones externas no son por sí solas suficientes para explicar su sistemática caída. Incluso en la circunstancia políticamente mucho más favorable, Grassi y Strehler han tenido que vencer de manera general la misma resistencia pasiva: si su proyecto ha podido hacer pie y echar raíces es porque, aparte de una infrecuente capacidad agresiva, la decisión que lo animaba tenía una fuerte sustancia social y recurría directamente a una confirmación que sólo el público habría podido dar. No es un misterio que sólo en 1959 - es decir, 12 años después de su fundación- los entes públicos milaneses se decidieron a reconocer al Piccolo la categoría de ente autónomo, asumiendo la responsabilidad de la que era una actividad de hecho, promovida por una asociación libre de ciudadanos.

Configurándose como «teatro cívico» independientemente de la sanción oficial que el proyecto hubiera podido tener, no sólo el Piccolo Teatro ha hecho de su actividad un fenómeno de interés público (y de hecho ha provocado una intervención sustancial del Estado, intervención que en alguna circunstancia ha equilibrado las fases de falta de interés de los entes locales y ha creado el precedente administrativo sobre el que se han constituido los otros teatros estables), sino que ha recogido y asimilado - y en gran parte resuelto- las exigencias que motivaron todos los proyectos precedentes: la estabilización de una compañía, el perfeccionamiento de la producción, la garantía artística de los espectáculos, la defensa y afirmación de una línea dramática que, si no es directamente la «patriótica» de Pirandello, es, no obstante, tan rigurosa en su fundamento crítico y bastante más vas-

ta y comprensiva en la apertura de su visión estética. Y no se han esperado los estímulos oficiales para apoyar el proyecto de su base sustancial, el público; paralela a la batalla dramática y estética se libra una insistente, tenaz batalla organizativa para conquistar a los espectadores no a través del cebo de la diversión espectacular, sino haciéndole cómplice de la dificultad, y aún de la necesidad, de enriquecer su experiencia civil con esta forma de comunicación que es el teatro.

La idea de «teatro cívico» ha partido de una precisa determinación programática, pero se ha concretado poco a poco en la convicción común de los ciudadanos de disfrutar de un servicio; y es el logro de esta complicidad lo que ha obligado después al reconocimiento de la clase dirigente.

Tampoco la actividad del espectáculo en que anteriormente se encarnaba en Italia la idea del «teatro cívico» puede valer

como modelo, sino todo lo más como elemento de referencia. La hegemonía que el teatro lírico se aseguró en el XIX está de hecho consolidada en una espesísima red de teatros municipales; pero basta observar su estructura económica (las sociedades de propietarios de palcos, de hecho, regulaban los criterios de gestión, condicionando a los representantes municipales, por otro lado políticamente afines)

para darse cuenta de que la popularidad del melodrama es un fenómeno cuantitativamente bastante limitado y rígidamente circunscrito a un sector social determinado por la renta.

En los centros mayores del inevitable alargamiento de la programación consentía la concesión de las sesiones populares; pero en los centros más pequeños la asistencia al teatro quedaba prácticamente ce-

rrada en un recinto de clase. Con el agravante, para estos centros menores, de que la existencia de una sola sala municipal constreñía en la misma limitación a todas las demás manifestaciones teatrales. La idea de un "teatro cívico" que emerge de las costumbres creadas por la hegemonía del teatro lírico es puramente instrumental para los fines del consumo de la clase dirigente; y no bastan las estrechas fran-

«El jardín de los cerezos», de Chejov. Dirección: Giorgio Strehler. Piccolo Teatro de Milán. (1973).



jas más o menos populares para dar a esta costumbre la amplitud de un consumo social, ni el empeño de comunicación y de formación de un servicio público.

La novedad del Piccolo Teatro de Milán, la fuerza de renovación que vino a asumir respecto a la estructura entera del teatro italiano (y los estímulos que partieron del escenario en via Rovello actuaron en más direcciones) están en la capacidad de dar un contenido de carácter democrático al concepto de teatro ciudadano. El término democrático no es válido sólo desde el punto de vista práctico: el de abrir y extender el consumo de sus propias producciones a todas las clases sociales; sino que lo es aún más activamente en el plano programático, partiendo de la convicción de que la producción debe responder como contenido y como lenguaje a un público que idealmente debe reflejar y contener todos los componentes activos de la ciudadanía. La novedad está también en la capacidad de incorporar esta exigencia democrática a todas las acciones prácticas y de anticipar el fenómeno de ampliación del público, desarrollando una política de reclutamiento de espectadores y venciendo en ellos la resistencia de la falta de espontaneidad y de participación, debida no a una resistencia «ideológica» contra el teatro, sino a un hábito negativo, a una exigencia de consumo conculcada por una larga tradición de privilegios a la que justamente estaba ligada la asistencia al teatro.

Incluso respecto a los modelos extranjeros, a los que siempre se refieren ampliamente en sus tentativas los hombres de teatro italianos a falta de una decisión resolutive, la fórmula del Piccolo Teatro de Milán asume caracteres originales. No es un «teatro de arte» del París del Cartel, aunque de forma general ofrece las mismas garantías por la calidad de los textos y la ejecución de los espectáculos; y no lo es en cuanto su línea dramática refleja la decisión de no ser el teatro de una élite cultural, sino una institución que tiende a hacer de la comunicación teatral el instrumento de una sociedad democrática. La apertura del Théâtre National Populaire, debida al impulso de Jean Vilar, llega más tarde; los dos teatros intercambiaron formas organizativas y pautas para la evolución de su línea programática; pero conviene recordar que el TNP gozaba desde el principio del más amplio reconocimiento del estado francés y disponía de excelentes instalaciones para desarrollar una acción de masas. De la «Comédie» no es el caso hablar, si no es para observar cómo

se ha perdido la posibilidad de un «teatro nacional» italiano según este arcaico ejemplo, de una enorme tradición, pero privado hoy en día de la energía original para ser capaz, por ejemplo, de levantar una situación deprimida como la nuestra.

El Piccolo no es un «Stadttheater» alemán, en cuanto no incluye en su ciclo organizativo toda la gama de manifestaciones teatrales. Es más parecido a un «Schauspielhaus», del cual refleja los módulos organizativos y algunos aspectos de la vinculación con el Ayuntamiento. Pero incluso aquí la diferencia con la situación teatral alemana es que el teatro milanés no es el instrumento de un hábito convencional de consumo, no es un instrumento técnico, sino ideológico; y, en cuanto servicio público, no desarrolla su actividad indiferentemente, sino que se lanza a la conquista del público con una dedicada orientación crítica. Quizás el ejemplo más próximo podría ser el Berliner Ensemble del período anterior a la muerte de Brecht (o el lejano precedente de Piscator, en 1927, pero con una tendencia política bastante menor): al menos por lo que se refiere a la asunción de una posición crítica respecto a la ideología oficial. Sin embargo, es distinta la estructura de la sociedad alemana en que se inserta el Berliner Ensemble; y distinta es la dialéctica con la ideología oficial. Distinto es también el coeficiente de ayuda que el estado da al Berliner Ensemble, garantizándole un excelente potencial industrial. También por esta razón ninguno de los ejemplos de teatros municipales o

nacionales de los estados socialistas pueden ofrecer parangón, sino para confrontar el potencial de sus instalaciones o el funcionamiento técnico.

La originalidad del Piccolo Teatro de Milán, si bien se observa en el interior de esta confrontación y se va más allá de las inevitables analogías técnicas, está en haber conquistado esta condición y no haberla recibido. Está una vez más en la sustancia democrática -y de ahí su misma dificultad- de su origen práctico; está en el trabajo de su búsqueda dramática, que refleja una profunda aspiración a la sociabilidad pero que informa constantemente esta aspiración con una irreductible convicción de libertad. Está en su posición activa hacia el público, y, a la vez, hacia el poder: puesto que se propone al uno sin expresar miméticamente al otro; y más bien exige a los organismos del poder -al estado, a los entes locales- los medios para profundizar su propia acción basada en una señal que sale de abajo, del público.

(Del libro *Teoría e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, 1965)

- 1 Teatro de arte fundado en Turín por Domenico Lanza; actividad en 1898.
- 2 Casa de Goldoni fundada en Roma por Ermete Novelli; actividad en 1900.
- 3 Compañía Dramática de Roma fundada por Edoardo Boutet; actividad en 1905-8.
- 4 Compañía dramática de Milán fundada por Marco Praga; actividad en 1912-17.
- 5 Teatro de los once fundados por Luigi Pirandello; actividad 1925.

Paolo Grassi y Giorgio Strehler con Bertolt Brecht, en febrero de 1966.

